Aa. Vv., «L'Année stendhalienne», n° 6

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6682>

DOI : 10.4000/studifrancesi.6682

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

Pagination : 383-385

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « Aa. Vv., «L'Année stendhalienne», n° 6 », *Studi Francesi* [En ligne], 161 (LIV | II) | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6682> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.6682>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Aa. Vv., «L'Année stendhalienne», n° 6

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

«L'Année stendhalienne», n° 6, Paris, Champion, 2007, pp. 424.

- 1 Heureuse idée que de consacrer l'essentiel d'une livraison à ce texte protéiforme qu'est l'*Histoire de la peinture en Italie*. Dans *La leçon de l'antique* (pp. 9-24) Daniela GALLO examine la position de l'auteur par rapport à la définition du beau idéal selon Winckelmann. Dans les livres IV à VI, Stendhal reprend la démarche de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* et certains de ses postulats (simplicité de composition, retenue dans le rendu des détails, etc...), sans pour autant être toujours d'accord avec Winckelmann, quand il se demande si l'antique peut servir de modèle aux artistes contemporains. Analyse sensiblement corrigée par Mariella Di Maio qui montre combien fut décisive dans l'interprétation de Stendhal la rupture avec l'antique. À partir du chapitre XXXIV du livre second intitulé «Un artiste», Michel GUERIN (*Le thème du beau moderne dans "Histoire de la peinture en Italie"*, pp. 25-40) revient sur les questions que Stendhal ne cesse de se poser et qui sont au centre de la problématique du beau moderne: à quelles conditions l'art est-il possible? Comment aller à l'idéal? En stylisant ou en transfigurant. Dans son histoire qui est une réflexion sur la sensibilité moderne Stendhal est un précurseur de Baudelaire. Mariella DI MAIO (*Dante et Michel-Ange*, pp. 41-53) étudie dans le chapitre «Influence du Dante sur Michel-Ange» le rapprochement critique de deux domaines de l'expression artistique, particulièrement le parallèle entre l'Enfer de *La Divine Comédie* et celui du *Jugement dernier*. Bien que le poète et le sculpteur du catholicisme incarnent pour Stendhal un fantasme religieux, ils sont deux modèles «archiromantiques», insurpassables, et dont la «terribilité» est un argument définitif contre la fadeur de l'époque contemporaine. L'interprétation que Stendhal donne de Michel-Ange s'explique par sa lecture du Moyen Âge et de la Renaissance, deux époques qu'il superpose. M. Di Maio rappelle les jugements contradictoires de Stendhal sur le «cas»

Michel-Ange: «Cette esthétique l'attire, même s'il ne peut partager d'aucune façon l'obsession religieuse qui en est l'origine». D'où la réflexion sur l'esthétique de la terreur dans sa relation au *beau moderne* comme une expérience des limites. *Peut-on voir Dieu en peinture?* se demande Philippe BERTHIER (pp. 55-67). Stendhal qui a jugé décisif le rôle de l'Église dans le développement de la production artistique aurait sans nul doute confirmé la belle formule d'introduction: «La foi a créé de la beauté, et cela ne lui sera pas enlevé». Mais Stendhal déchristianise l'iconographie catholique: la Vierge devient «une femme, mais charmante», et, dans *La Cène*, Jésus le héros d'un drame de l'amitié trahie («L'émoi de Stendhal n'est pas feint; mais s'il ne l'est pas, c'est uniquement parce que la Cène n'est pas pour lui un article de foi, mais un moment privilégié de la sensibilité»). La seule religion, c'est l'œuvre d'art en ce sens qu'elle témoigne et consacre la divinité de l'artiste; et le seul cas de vraie peinture religieuse où Dieu soit vu, c'est sur les murs de la Sixtine. Pour en rappeler l'aspect pamphlétaire, Yves ANSEL (*L'«Histoire de la peinture en Italie», «pamphlet de Dominique», pp. 69-99*) retrace la laborieuse genèse de ce premier vrai livre qui de compilation se mua en un travail personnel. V. Del Litto avait montré comment de la «traduction» de Lanzi Stendhal était passé à une histoire politique. Il s'agit bien d'un livre militant dont la presse contemporaine avait d'ailleurs relevé le caractère polémique et engagé. Stendhal a dit s'être employé à «châtrer» son texte, mais, au lieu de l'adoucir, il en a fait une diatribe continue contre la Restauration. Pour Xavier BOURDENET (*«Histoire de la peinture en Italie»: logiques de l'histoire?*, pp. 101-117), l'œuvre témoignerait d'une vocation d'historien qui vient de loin. Mais tiendrait-elle les promesses de son titre? Elle serait plutôt, sur un mode alternatif et contrasté, une histoire de la marche de l'esprit humain comprise comme une suite d'époques privilégiées et d'époques stériles. Préoccupation fort proche avec Marie DE GANDT (*Temporalités de l'art romantique*, pp. 119-144) qui propose une double lecture du déroulé chronologique de l'œuvre (du «Beau antique» au «Beau constitutionnel») et de sa construction achronique (de la déchéance à l'idéal esthétique intemporel). Dans sa brève mais dense contribution, *Télescope et «neige piétinée»: la «folie du voir»,* (pp. 145-153), Marie-Rose CORREDOR revient opportunément sur la «pulsion scopique» se manifestant dans la «passion des détails» et son antidote, le «lointain», dans la peinture de Vinci et du Corrège. Stendhal pour qui être c'est voir est tout autant fasciné par les «détails» que par le «voilement» de la Beauté. Après les aléas de la vision, Agathe LECHEVALIER évoque ceux de la chaleur (climatiques, rhétoriques ou historiques), pensée comme le principe actif de la communication esthétique: «Une peinture froide n'est pas une peinture», écrit Stendhal, en bon disciple de l'abbé Du Bos qui connaît l'importance du déterminisme climatique. Cette vieille notion de chaleur, Stendhal la modifie en l'appliquant à un domaine nouveau: ce n'est plus une technique, mais un mouvement passionné, une impulsion ou un enthousiasme qui dure. Stendhal écrirait une «histoire des variations de la chaleur dans l'art» et, simultanément, une protestation contre le froid XIX^e siècle (*Stendhal et le «thermomètre du beau»: la «chaleur» dans l'«Histoire de la peinture en Italie», pp. 155-173*). Marie PARMENTIER (*L'ethos dans l'«Histoire de la peinture en Italie»: une construction fragile*, pp. 175-192) étudie l'image de soi que construit «M. Beyle, Ancien Auditeur», personnage totalement inconnu en 1817, pour rendre crédibles les idées qui lui tiennent à cœur. Mais Stendhal déçoit l'attente du lecteur en ne respectant aucune des exigences génériques (formulation abrupte et désinvolte, construction désordonnée, «apories inextricables»). Le pacte de lecture est marqué au coin de la contradiction et de la polémique, voire d'une bizarrerie ostensible. Dans d'innombrables interventions métatextuelles, l'auteur revendique sa

singularité et jamais ne cherche vraiment à conquérir un lecteur qui ne pouvait pas encore reconnaître Stendhal. Pour autant, peut-on parler d'«échec rhétorique»? Pour le lecteur de 1817, à coup sûr! Dans *Stendhal et la pensée du livre* (pp. 193-206) Martine REID rappelle la singulière histoire de la rédaction de ce livre conçu comme on sait à partir d'autres livres qu'il dépasse et dont il se distingue par la seule présence de son auteur. Bien qu'il connaisse le fonctionnement du monde éditorial, le débutant «ne semble pas avoir bien compris la nature des attendus de la critique et du public dans le domaine de l'histoire de l'art». Alors que son titre annonçait une synthèse historique, l'auteur exprime dans des vues personnelles le souci de préparer son lecteur à voir et à sentir librement, un lecteur dont il n'imagine pas qu'il puisse manifester un autre désir que le sien. Pour François VANOOSTHUYSE («*Ut pictura poesis?*» *Remarque sur le style de l'«Histoire de la peinture en Italie»*, pp. 207-229) Stendhal n'a pas voulu par l'écriture relever le défi mimétique de la peinture, mais bien plutôt en user comme d'une réponse à la peinture, faite d'une «mixture de genres et de tons». Après V. Del Litto et C. W. Thompson, Marie-Pierre CHABANNE reprend la question de la lecture par des personnalités majeures de cet ouvrage longtemps méconnu, avec l'exemple d'Eugène Delacroix, lecteur de l'«*Histoire de la peinture en Italie*» (pp. 231-246). Le *Journal* du peintre et trois de ses articles, dont une biographie de Michel-Ange qui doit beaucoup à Stendhal, témoignent d'une lecture attentive du livre découvert en 1822 ou 1824, et particulièrement de ses principes esthétiques.

- 2 On trouvera aussi dans ce numéro 6 trois articles sur des sujets variés. Sur le télégraphe et son usage dans lequel non sans raisons Valentina FORTUNATO voit un symbole de la monarchie de Juillet (*Le télégraphe: d'invention à symbole de régime. Aspects historiques et littéraires*, pp. 247-270); sur une relecture de *Jacques le Fataliste* faite quelques jours avant «la dictée du bonheur», étude d'où il ressort que Julien aurait quelques petites dettes à l'égard de Jacques, sans parler de ressemblances de détail relevées dans *La Chartreuse*. Stendhal disciple de Diderot? G. Blin l'avait magistralement démontré et Shigeru SHIMOKAWA s'emploie à le confirmer avec une énergie de sourcier qui tourne parfois à l'obstination; enfin, Hans FÄRNLÖF (*Pratiques poétiques. Remarques sur la motivation dans «Le Rouge et le Noir»*, pp. 301-331), grâce à une fine analyse des motivations auctoriales, montre que contrairement à la tradition – du moins jusqu'à G. Blin – qui a vu dans Stendhal un improvisateur et dans son roman l'absence de tout principe stable, la narration stendhalienne est loin d'être imprévisible et qu'elle obéit à une logique intrinsèque.
- 3 Les «Notes et Documents» contiennent les dernières trouvailles de Jacques HOUBERT: d'abord deux billets qui viennent enrichir la *Correspondance générale*: le premier à Firmin Didot, daté de Grenoble, le 1^{er} août 1819, alors qu'on sait par Stendhal lui-même que le 5 il était encore à Milan, le second, adressé à Alexandre Dumas en 1840; ensuite une notice sur «M. Bayle (ou de Stendal)» parue dans le «*Mercure du XIX^e siècle*» en décembre 1825. De plus, «truffier» infatigable, il propose de voir dans les quelques lignes que Stendhal écrit sur l'exemplaire de *La Chartreuse* offert à Balzac «l'ébauche d'un contrat informel [...] pour une collaboration future à une correction» du roman. Mentionnons aussi sa recherche d'*Un portrait fantôme de Stendhal dans la collection Primoli* qui suppose une suite. Christopher W. THOMPSON lit dans la scénographie de la mort d'Octave un hommage à Byron, Shelley et Rousseau qui s'ajoute au rappel secret du drame de Volterra. Pour sa part, Paul DESALMAND tente de rapprocher l'épisode de la

jeune fille au chapeau vert vue par le Touriste à Nantes et l'apparition de Mme Arnoux, mais se garde de conclure à une éventuelle filiation.